

Real Capela de Música do Rio de Janeiro, 1808 – As transformações na linguagem de José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830)

Ricardo Bernardes*

Pode-se afirmar que José Maurício Nunes Garcia (1767–1830) é um dos mais significativos compositores da América colonial no que diz respeito à quantidade de composições, à qualidade estética e à definição de uma linguagem própria, facilmente perceptível. Este perfil o individualiza e o destaca dos compositores mineiros ou hispano-americanos do séc. XVIII, que podemos identificar, dentro de um estilo comum de composição, em que mesmas fórmulas de estrutura musical, orquestração e linguagem harmônica são utilizadas. É também o único compositor colonial cuja obra e a biografia não foram esquecidas ao longo destes dois últimos séculos, pois contou com árdios defensores, desde seus contemporâneos Manuel de Araújo Porto Alegre e Bento das Mercês, até o Visconde de Taunay, que conseguiu fazer com que, em fins do séc. XIX, o governo brasileiro adquirisse as principais obras de José Maurício, reunidas e conservadas, em coleção por Bento das Mercês. Entre suas principais iniciativas Taunay editou em 1897, com Alberto Nepomuceno, o famoso *Réquiem de 1816*, em uma versão reduzida para canto e piano ou órgão.

Foi a partir da década de 1940, porém, que a vida e a obra de José Maurício Nunes Garcia contaram com um estudo bastante sério e profundo, realizado pela regente e musicóloga Cleofe Person de Mattos, que, além de transcrever e promover a execução de suas obras, editou em 1970 o *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*, obra fundamental para o conhecimento da produção mauriciana. Na década de 1980, a pesquisadora editou ainda dez partituras, reunidas em oito volumes¹, e, em 1994, o *Réquiem de 1816*, na versão completa de orquestra. Como último e mais importante trabalho, lançou em 1997 sua biografia mauriciana, *José Maurício Nunes Garcia – biografia* em que expõe de modo cronológico e bastante mais extenso que no catálogo de 1970, a vida e as características da obra do compositor.

* Regente e musicólogo. Mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo/USP. Doutorando pela Universidade do Texas em Austin.

* * *

A 22 de setembro de 1767, nasce José Maurício Nunes Garcia, filho de Apolinário Nunes Garcia, segundo registros, de raça branca, e de Victória Maria da Cruz, de ascendentes imediatos “da Guiné”, o que os subentende escravos. O Dr. Nunes Garcia Júnior, único filho legitimado por José Maurício, refere-se aos avós como mulatos claros “de cabelos finos e soltos”. Manoel de Araújo Porto Alegre, em seus “Apontamentos sobre a vida e obras do Padre J.M.N.G.”, registra a freguesia de N. Sra. da Ajuda, Ilha do Governador, na cidade do Rio de Janeiro, como local de seu nascimento.

José Maurício tem sua formação musical com Salvador José de Almeida e Faria, “o pardo”, amigo da família e natural de Vila Rica, nas Minas Gerais. Desde os doze anos já é professor de música e em 1783, aos 16 anos, compõe sua primeira obra, *Tota pulchra es Maria*. É ordenado padre em 1792 e, em 1798, é designado para assumir a função de mestre-de-capela da Sé do Rio de Janeiro, que então funcionava na Igreja da Irmandade do Rosário e S. Benedito. No entanto, José Maurício já compõe para esta instituição mesmo antes de sua nomeação, como comprovam os autógrafos das *Vésperas de Nossa Senhora*, de 1797, dedicados ao conjunto da Sé.

A música de José Maurício de seu período como mestre-de-capela da Sé tem características muito próximas daquela praticada no mesmo período em outras regiões do Brasil, como as Minas Gerais, São Paulo e em alguns estados do Nordeste, como Pernambuco e Bahia. Estas características podem ser definidas na observação das escritas vocais e instrumentais, assim como no uso da harmonia e dos agrupamentos musicais utilizados.

* * *

Os recursos financeiros e os músicos disponíveis para José Maurício – enquanto compositor na Sé do Rio de Janeiro durante as décadas de 1780 e 90, e mesmo até a chegada da corte em 1808 – eram não muito distantes daqueles de que dispunham Emerico Lobo de Mesquita (1746? – 1805) em Vila Rica e André da Silva Gomes (1752 – 1844) em São Paulo. Estas obras eram escritas para pequenos grupos vocais – muitas vezes apenas um quarteto –, com vozes de meninos no soprano, e linhas melódicas simples.

Segundo Mattos, quando do desembarque da corte, a 8 de março de 1808, todas as festividades de recepção estavam preparadas na Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo, por ser a mais rica e ornamentada da

cidade. Porém, D. João desejava que se celebrasse um *Te Deum*, na Sé, em agradecimento pela boa viagem e chegada. Sabe-se, que o conjunto musical dirigido por José Maurício contava com um grupo vocal formado por cantores meninos, nas vozes de soprano e contralto, e adultos, como tenores e baixos, e ainda com um pequeno grupo de instrumentistas que, segundo a prática de orquestração de suas obras até então, provavelmente era constituído por cordas, flautas, ocasionalmente clarinetes, trompas e baixo contínuo, realizado por órgão, fagote e contrabaixo. É este o primeiro contato que o príncipe regente trava com a música do compositor. No mesmo mês, D. João terá várias oportunidades de avaliar a qualificação musical do conjunto da Sé e o nível de criação específica.

Ainda, neste primeiro ano, uma capela musical no Rio de Janeiro foi criada nos mesmos moldes daquela que havia em Lisboa, tanto na estrutura quanto na fixação de um estilo musical para as obras que para lá seriam compostas.

É importante saber que havia já uma tradição das capelas reais portuguesas como grupos de excelência na criação e execução musical para as festividades religiosas. Isto se comprova desde D. João IV, com sua lendária biblioteca musical, destruída pelo terremoto de 1755, até a criação de uma importante capela de música e do Seminário da Sé Patriarcal por D. João V em 1713 – conservatório eclesiástico de música que se manteve como o mais importante do reino até as primeiras décadas do século XIX. A manutenção dessas instituições – assim como o envio de musicistas portugueses para a Itália como bolsistas e a vinda de célebres compositores italianos para Lisboa – foi impulsionada graças às grandes riquezas proporcionadas pela descoberta do ouro em Minas Gerais, província que terá também intensa atividade musical durante o século XVIII. Uma das principais capelas principescas da Europa, a Real Capela Portuguesa, mantém estreitos contatos com a prática musical e litúrgica italiana, principalmente a Romana, ligada ao Vaticano, tanto no repertório como na suntuosidade. A manutenção regular e a exuberância destes agrupamentos esteve sempre ligada à afirmação do poder Real e Eclesiástico, questão fundamental para a compreensão da importância desta instituição quando da transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro.

Segundo Mattos, entre as preocupações do príncipe regente, quando de sua chegada ao Rio de Janeiro, estava a de visitar as igrejas mais importantes da cidade e a de tomar conhecimento das dificuldades burocráticas e humanas para o bom funcionamento da Catedral e Sé. Sua intenção era criar condições para a instalação de uma Capela Real nos moldes de Lisboa e, para isso – em função da decadência e simplicidade do edifício da igreja dos irmãos do Ro-

sário a das dissidências entre estes e o próprio Cabido lá instalado –, fazia-se necessária a transferência da Catedral para local mais adequado à pompa exigida para se erigir a Real Capela. Do mesmo modo era importante uma igreja nas imediações do velho palácio dos vice-reis, de modo a servir também como sua capela particular e da família real.

Neste momento contava José Maurício Nunes Garcia com 41 anos, sendo compositor prestigiado e já com dez anos como mestre-de-capela da Sé. Quando da criação da Real Capela em 16 de junho de 1808, localizada na igreja da Ordem dos Irmãos Carmelitas, José Maurício é apontado pelo príncipe regente para assumir as funções de mestre de música da instituição. No dia 26 de novembro do mesmo ano, uma portaria especificava os deveres de José Maurício, atribuindo-lhe funções múltiplas: burocráticas, de ensino de música e de organista.

Em 1809, começam a chegar ao Rio de Janeiro os cantores vindos da Capela Real de Lisboa, e, no início de 1810, os instrumentistas, somando o prodigioso número de 120 músicos em 1817. Renomados instrumentistas, e até *castratti* italianos, são atraídos pelas possibilidades de trabalho propiciadas pela instalação da corte na cidade e pela construção – em andamento – do Teatro de Ópera, futuro Teatro São João. A chegada de tantos e tão qualificados músicos foi fundamental para a modificação na escrita musical de José Maurício, que devia se adaptar às novas exigências dessa instituição que, aliás, não teve par nas Américas do período, segundo as pesquisas musicológicas até hoje realizadas. Curiosamente a função de compositor, função mais importante de um mestre-de-capela e que fez entrar o nome de José Maurício para a história, não é mencionada nesta portaria que lhe atribui as funções.

José Maurício exerceu função de compositor de 1808 a 1811 exaustivamente, sem jamais ter recebido pagamento. No entanto, numa demonstração de apreço e admiração por seus talentos musicais, D. João concede-lhe o Hábito da Ordem de Cristo, em 1809, o que, de fato, não terá peso prático em sua sempre difícil relação com alguns músicos portugueses recém-chegados e que aguardam por Marcos Portugal.

Com o Real Teatro de São João haverá também significativa produção de ópera, sobretudo do afamado compositor português Marcos Portugal, nos primeiros anos. Tratar-se-ão de representações e adaptações de obras suas compostas na Itália e em Portugal. A produção de Marcos Portugal no Brasil será exclusivamente sacra, mas utilizando-se dos mesmos meios de expressão que o fizeram célebre no mundo do drama cantado. Ópera e música sacra nesse momento, para qualquer compositor italianizante desse período, serão

quase inseparáveis. O que muda é a natureza do texto, não o meio de expressão. Não obstante, uma quase hegemonia de Rossini dar-se-á a partir de 1818. Esta predileção por Rossini será um fenômeno que ocorrerá em toda a Europa nas primeiras décadas do século XIX, fixando modelo para toda a produção operística italiana seguinte.

Todos estes acontecimentos, que propiciam um meio musical bastante rico e intenso, aliados às novas obras que começam a circular na colônia, trazidas por D. João dos arquivos do Palácio de Queluz, serão responsáveis pelas transformações na linguagem musical de José Maurício.

O tempo de José Maurício à frente da Real Capela é claramente um período de transição estilística entre suas duas práticas, já há muito estabelecidas pelos pesquisadores de sua obra: antes e depois da chegada da corte. Se, antes, escrevia para grupos pequenos e até possivelmente com limitações técnicas, vê-se então frente à missão de escrever uma música mais brilhante e virtuosística, para uma orquestra e coro numerosos, com o objetivo de se aproximar do “estilo da Capela Real”. O que justamente caracteriza este período como de transição é a síntese através da qual José Maurício adapta sua música e sua linguagem, obtendo um estilo híbrido em sua criação, ainda com resquícios fortes da primeira fase, mas já alçando vôos em direção ao estilo que iria caracterizar sua segunda fase: mais madura e moderna, profundamente influenciada pelos modelos da ópera italiana que então se modernizaria.

O período de 1808 a 1811 é extremamente fecundo: José Maurício compõe cerca de setenta obras visando atender à extensa série de solenidades. Entre as mais importantes, comprovadamente do período e que sobreviveram até nossos tempos, destacam-se as Missas São Pedro de Alcântara de 1808 e 1809 respectivamente, um Te Deum para as Matinas de São Pedro, um Stabat Mater arranjado sobre um tema cantado por D. João e o moteto, Judas mercator pessimus, (1809).

No entanto, a grande obra do período de José Maurício à frente da Real Capela é a *Missa de Nossa Senhora da Conceição para 8 de dezembro de 1810*. É, sem dúvida, a obra mais complexa e grandiloquente das que havia composto até então, e uma das mais sofisticadas de toda a sua carreira, composta num momento de plena maturidade: José Maurício contava com 43 anos. Diferente de suas missas anteriores, esta *Missa de Nossa Senhora da Conceição para 8 de dezembro de 1810*, foi composta para grande coro e orquestra e seis solistas vocais. De escrita extremamente brilhante e complexa, demonstra todas as possibilidades de José Maurício para escrever para este grupo de virtuosos, adaptando-se ao novo modelo de música cerimonial que então se impõe. A

obra mostra um compositor que, abruptamente, abandona um estilo musical de recursos provincianos, ainda muito ligado ao século XVIII, e passa a atender à demanda de produção musical cortesã com olhos voltados ao novo estilo do século XIX. Ao mesmo tempo, esta obra apresenta uma conformação vocal e instrumental inédita na obra de José Maurício, e com muitos elementos musicais que não voltarão a se repetir em missas ou outras obras posteriores.

A respeito deste importante período de José Maurício frente à Real Capela, das suas oportunidades e das dificuldades, Mattos escreve:

Durante os 13 anos de permanência de D. João VI no Brasil, foi vária a estrela de J.M. Período desigual e desigualmente repartido. Vive, de início, a fase mais brilhante de sua carreira, a mais fecunda em todos os sentidos. Três anos que se abrem com maravilhosas perspectivas de criatividade e construtividade, de realização e de prestígio, a que se seguem dez anos marcados pelo desprestígio, pelo sofrimento, pela humilhação no que J. M. tinha de mais valioso: a própria força criadora. Durante os primeiros três anos consecutivos à chegada de D. João VI, fôra J.M. o único regente qualificado na Real Capela. É sua fase de mestre-de-capela em que o regente se desdobra, o organista atua, o compositor se multiplica em numerosas produções. Em 1811 chega Marcos Portugal, logo investido das mesmas funções na Real Capela.

(MATTOS, 1970: 35)

Como já comenta a citação anterior, um aspecto importante para compreender a fase de José Maurício à frente da Real Capela, faz-se através da questão dos preconceitos de colono e colonizador, mascarados nos problemas de cor e origem, que teria sofrido o compositor pelos músicos e clérigos portugueses vindos com D. João, tema bastante explorado por toda a historiografia mauriciano-brasileira. Presumivelmente o primeiro documento alusivo ao assunto é o de admissão dos ministros brasileiros na nova estrutura da Sé em que se instala. Este é também citado por Mattos em sua biografia de José Maurício, em que podemos observar que a alegação do referido “problema de cor” torna-se não o foco, mas um pretexto, para preterir os clérigos brasileiros em relação aos vindos com D. João. Sua verdadeira razão política não recai somente sobre José Maurício, mas sobre todo o clero mestiço que deve ser suplantado em favor do recém-chegado. Esta leitura não diminui a importância do fato, mas tira de foco a idéia de uma perseguição pessoal e exclusiva à figura de José Maurício. Mostra uma faceta até de certo modo mais cruel e generalizante de como as

questões racial e colonial eram colocadas na sociedade de então. Se havia a má vontade em relação a José Maurício e a outros brasileiros, esta se fundamentava numa recém iniciada disputa pelo poder clerical, usando de vários subterfúgios a fim de tentar convencer D. João de que os brasileiros eram pouco dignos de continuar a ocupar os postos que ocupavam. Deste modo, explica-se também toda a expectativa que os músicos portugueses tinham pela vinda de Marcos Portugal, para assumir um posto que estava – ao menos para estes – sendo ocupado por alguém menos preparado, usando novamente a questão das diferenças ou inferioridades raciais como subterfúgio. Diz o documento:

É preciso refletir que Sua Alteza economisa muito pouco na união das duas igrejas porque fica com o peso das despesas da Fabrica, a que a Se não pode suprir, e da sustentação dos ministros que não podem ser empregados; e a pequena vantagem que nisso se lucra é contrapesada com o sacrifício da liberdade de sua capela, e com o desgosto de entrar nela alguma pessoa com defeito físico visível.

(MATTOS, 1997: 67)

José Maurício teve neste momento o grande paradoxo de sua vida e produção. Um momento de grande fecundidade, aliado a grandes dificuldades de afirmação perante os músicos e religiosos componentes da Real Capela. Talvez um exemplo muito emblemático seja a dificuldade – ou até mesmo impossibilidade – de que se levasse a cena sua ópera *Le Due Gemelle* composta em 1809, segundo documentação, porém de partitura hoje perdida. Aliavam-se neste caso as dificuldades de ser músico brasileiro, “de cor” e ofuscado num posto de mestre compositor que, ao que parece, de fato e de direito, nunca lhe pertenceu. As “dificuldades de naturezas várias que a rotina administrativa não registrou”, como diz Mattos, são formadas certamente por momentos claros de dificuldades de afirmação e readequação de seu repertório e linguagem aos novos padrões pedidos.

A questão fundamental para a mudança do estilo em José Maurício, talvez resida muito no gosto musical pessoal de D. João que, visivelmente não satisfeito nem com o conjunto musical, nem com repertório da antiga Sé, manda vir músicos da Real Capela de Lisboa e decide reorganizar o arquivo com obras originais. Estas novas obras, que deveriam atender ao estilo que era praticado em Lisboa em muito já haviam avançado para a linguagem operística italiana de Marcos Portugal. Este compositor, conforme dito anteriormente, era o padrão musical para os músicos portugueses e D. João; era ele o compositor celebrado e de estilo moderno.

Em 1811, com a chegada de Marcos Portugal, o mais afamado compositor português de sua época, encerra-se o período de Nunes Garcia como diretor e compositor da Real Capela. De renome internacional, Portugal vem assumir na cidade as funções de Diretor do Teatro de Ópera de São João e de mestre compositor da Real Capela. José Maurício continua compondo ocasionalmente para a instituição a pedido de D. João, que o tem em grande estima. Sarraute escreve a respeito de Marcos Portugal no Brasil em seu ensaio:

Marcos Portugal toma logo de assalto a vida musical da corte... e o seu reino é incontestado. Aliás, o que ele encontra à sua frente? Cantores italianos vindos de Lisboa, certos cantores brasileiros, dos quais alguns eram notáveis mas que se integravam na vida musical da corte e que não podiam prejudicá-lo, enfim, músicos vindos de Lisboa e que tinham testemunhado a sua glória naquela cidade. Ou, pelo menos, quase. Havia uma sombra na imagem. Era o Padre José Maurício, compositor brasileiro de real talento, fundador da Irmandade de Santa Cecília, no Rio de Janeiro, organista da Capela Real desde 26 de novembro de 1808 e mestre de música a partir daquela data. Marcos Portugal, de um orgulho incomensurável e que os escrúpulos não ajudavam a abafar, tomou o seu lugar como mestre de capela e foi, ainda por cima, perfeitamente desagradável e desdenhoso para com ele. Procurou afastá-lo de todas as maneiras.

(SARRAUTE, 1972: 121)

A função de compor fazia parte das obrigações implícitas de José Maurício em seu período de 1808 a 1811, porém não será remunerada especificamente. Isto diverge do que virá a acontecer quando da chegada de Marcos Portugal em 1811, que assumirá claramente a função de compositor. Esta questão explicaria a imediata e inequívoca tomada desta função por Marcos Portugal, sem que houvesse qualquer defesa por parte do príncipe regente ou dos músicos. José Maurício não poderia perder uma função que – nem oficialmente nem em termos de remuneração ou obrigações formais – jamais teve.

* * *

O embate entre José Maurício e Marcos Portugal será tema bastante estimulado pelos historiadores da República, seguindo a linha de Taunay, exacerbando todas as características da vaidade e temperamento difícil de Marcos Portugal que suplantava a figura tímida e de gênio supostamente não reco-

nhecido, que era a de José Maurício. Esta visão da oposição entre o vilão luso e o genial herói auto-didata brasileiro causou distorções quanto à verdadeira natureza dos fatos que se deram entre estes dois compositores e que somente novos estudos com visão mais imparcial poderão ser trazidos à luz.

Alguns anos mais tarde, através da amizade com o compositor austríaco Sigismund Neukomm (1778–1858), discípulo de Joseph Haydn – que veio ao Brasil em uma missão diplomática promovida pela França em 1816, no intuito de retomar relações diplomáticas com a corte portuguesa –, José Maurício tem a oportunidade de estreitar obras como o *Réquiem* de Mozart, em dezembro de 1819, havendo também notícias de uma possível execução do oratório *A Criação* de Haydn, em 1821. Sua última obra e legado é a *Missa de Santa Cecília*, encomendada pela ordem homônima, em 1826. É sua obra maior, que pode ser posta ao lado das grandes obras compostas durante o mesmo período, dentro da história da música ocidental.

Em 1830, segundo seus biógrafos e contemporâneos, falece em extrema miséria. Deixa, porém, o maior legado musical do Brasil do período colonial, tendo obras honrosamente ombreáveis às dos mais célebres compositores de seu período.

José Maurício e a transição para uma linguagem do século XIX

A dificuldade de localizar a obra de José Maurício Nunes Garcia nos períodos estéticos europeus pré-estabelecidos como clássico ou romântico reside na própria dificuldade que a música vocal, a ópera e a música sacra de influência italiana têm de serem inseridas nas tradicionais subdivisões, pensadas para a música instrumental centro-européia.

Do ponto de vista da produção musical como um todo, Classicismo é o período estético que se pode observar desde a segunda metade do século XVIII, até as primeiras décadas do século XIX, se levarmos em conta o auge da produção de Rossini. No entanto, no período demarcado como do início do Classicismo, Gluck ainda escreve ópera séria no mais severo estilo metastasiano e ícones desse estilo clássico na música de cena como Piccinni, Salieri ou mesmo Paisiello ainda nem haviam nascido. O mesmo se dá em relação à delimitação final com Rossini, que utiliza muitos dos conceitos tradicionais ainda ligados às últimas décadas do século anterior. Rossini será, aliás, o modelo do compositor que transitará entre os estilos clássicos de fins do XVIII ao mesmo tempo em que sugere soluções para o melodrama romântico que será o modelo de música dramática do século XIX. O período de sua maior produção se

deu entre 1812 e 1829, comportando-se como uma grande síntese do período clássico, assim como um dos principais precursores do Romantismo.

Ao procurarmos modelos e estudos comparativos para encontrarmos estes “paradigmas” para a música sacra de José Maurício, deparamo-nos com a realidade de poucos estudos específicos, ao menos publicados, sobre este período da história da música européia e principalmente hispano-americana e brasileira. Todo este período transitório, paralelo ao classicismo vienense de Haydn e Mozart e ao romantismo inicial representado por Beethoven, quando muito, é restrito ao estudo do universo operístico ou instrumental, desconhecendo-se quase que completamente a produção de música sacra. Ao serem estudadas sociedades fortemente católicas como as dos três países europeus, Itália, Portugal e Espanha, e das colônias ibéricas na América é forçoso reconhecer que a produção de música sacra por estes mesmos compositores que compunham ópera estava também entre suas atividades principais. Se não utilizavam exatamente os mesmo meios de expressão musical em virtude do caráter antagônico das duas atividades, no mínimo é interessante observar como uma mesma linguagem musical pode ser adaptada para estas duas finalidades. Se na Europa central e setentrional há um retorno dos ícones Haydn e Mozart aos modelos de Handel e Bach, isto não se opera na Itália, Portugal, Espanha e mesmo França.

Finalmente, para entendermos José Maurício neste contexto devemos levar em conta que sua obra está inserida neste profundo e movimentado período de transição. Sua primeira fase, anterior à chegada da corte de D. João ao Rio de Janeiro, coincide com o apogeu da ópera clássica de influência italiana que se dá entre 1780 e 1790 – estendo-se até as primeiras décadas do século XIX – período da composição da Missa de Nossa Senhora da Conceição, de 1810, obra com que José Maurício efetivamente se insere no novo século.

Seu estilo musical deve se adaptar ao modelo exigido pela Real Capela recém-instalada e que tem Marcos Portugal como principal representante da excelência composicional nesta música para liturgia, que cada vez mais se confunde com a música de teatro.

Sendo chamada de música decadente, esta música brilhante e operística foi combatida pela geração romântica como uma concessão dos compositores aos “modismos” e ao gosto frívolo de uma época submissa à ópera italiana. Faz-se essencial compreender estas transformações e adaptações do estilo a uma linguagem teatral, principalmente no Brasil colonial em que a celebração litúrgica também era o grande evento social, tendo esta música sacra conseguido excelentes resultados, integrando todos os elementos disponíveis para sua expressão.

Bibliografia

- GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de Réquiem 1816*. Rio de Janeiro / São Paulo: Bevilacqua, 1897.
- MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura / MEC, 1970.
- MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia – biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca nacional / Departamento Nacional do Livro, 1994.
- MURICY, José Cândido de Andrade (org.). *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- SARRAUTE, Jean Paul. *Marcos Portugal au Brésil 1811 – 1830*. Arquivos do Centro Cultural Português. Volume IV. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
- PESTELLI, Giorgio. *The Age of Mozart and Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- ROSEN, Charles. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: WW. Norton, 1972.

Notas

1 Referências: *Gradual de São Sebastião*. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Pro-Memus, 1981; *Tota pulchra es Maria*. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Pro-Memus, 1983; *Gradual Dies Sanctificatus*. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Pro-Memus, 1981; *Missa pastoril para Noite de Natal 1811*. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Pro-Memus, 1982; *Ofício 1816*. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Pro-Memus, 1982; *Aberturas Zemira e Abertura em Ré*. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Pro-Memus, 1982; *Salmos Laudate Pueri e Laudate Dominum*. Rio de Janeiro: Funarte / INM / Pro-Memus, 1981.

Resumo

A criação da Real Capela de Música do Rio de Janeiro pelo príncipe D. João, em 1808, foi a maior transformação no panorama musical do Brasil colônia. Entre as principais preocupações no momento da vinda da corte portuguesa para os trópicos, estava a manutenção da ritualística dos Bragança. Desde D. João IV, com sua prodigiosa biblioteca musical, a existência de uma Real Capela de Música de excelência era prioridade para a demonstração do poder e da cultura do monarca. Esta Capela de Música em solo brasileiro, criada nos moldes da de Lisboa, chegou a contar com mais de uma centena de músicos, entre os melhores instrumentistas portugueses e brasileiros e até os castratti italianos, caso singular nas Américas daquela época. As possibilidades de expressão e influências estilísticas de um agrupamento musical dessa magnitude foram imediatas, tendo sido reveladas, sobretudo, na linguagem do compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia, maestro compositor principal da Real Capela entre 1808 e 1811, cuja obra passa por um período de transição em que, aos poucos, abandona certas práticas ainda ligadas ao século XVIII e alça vôo

rumo a um estilo pré-romântico que terá exemplo máximo em sua última obra, de 1826. A principal peça desse momento de transição, e que servirá como modelo para seu novo estilo, é a Missa da Conceição para 8 de dezembro de 1810. O presente ensaio pretende abordar questões acerca deste elo entre a música do século XVIII, funcional e objetiva, e a do XIX, em que José Maurício Nunes Garcia demonstrará sua adaptação a uma linguagem mais moderna, teatral e grandiosa.

Palavras-chave: José Maurício Nunes Garcia; Música colonial; Real Capela de Música

Abstract

The foundation of the Royal Chapel of Music in Rio de Janeiro by Prince D. João, in 1808, was the greatest transformation within the musical panorama in colonial Brazil. This Music Chapel in Brazilian soil, built after the Chapel of Lisbon's model, had at its service over a hundred musicians, both Brazilian and Portuguese and even some Italian "castratti". This was a unique case in all the Americas of that time. Both the expression possibilities and the stylistic influences of a musical ensemble of such magnitude were immediate. They were revealed in the musical language of Brazilian composer José Maurício Nunes Garcia, the institution's Master of Music from 1808 to 1811. His work undergoes a transitional period in which some old 18th century practices were transformed in order to meet the new possibilities and aesthetical demands. The most important work for this transitional moment is his "Mass of Conception for December 8th, 1810". It will set the model for his new style. The present essay focuses the change of this 18th century music to a new 19th language where José Maurício Nunes Garcia will show the transformations and new stylistic influences for this music more modern and operatic.

Keywords: José Maurício Nunes Garcia; Brazilian music; Royal Chapel of Music of Rio de Janeiro